

Васильева Е.А.

ТЕТРАЛОГИЯ И. Ф. АННЕНСКОГО КАК ТРАГЕДИЯ «ОТКРЫТИЯ СОЗНАНИЯ»

Эпоха рубежа XIX -XX вв., названная Н Бердяевым эпохой «духовно-культурного ренессанса»¹, действительно, в некоторых своих чертах была подобна европейскому Возрождению. И.В. Кондаков, описывая ренессансные «потенции» этого периода, говорит об установке на творческое переосмысление прежней культуры и о преображении жизни через творчество как главной тенденции времени, ведущей к размыванию границ между областями искусства и синтезу разных эпох и традиций².

Так же, как в эпоху европейского Ренессанса, в русской культуре рубежа XIX-XX веков прослеживается мощный античный контекст. Но если Возрождение рассматривало античность как совершенный образец, то серебряный век осваивает ее скорее как культурное пространство, где классическая традиция вплетается в современный круг проблем, которые переосмысляются через ее условный язык. Античность отвечала потребности века в универсализме и становилась «тем метафизическим ... и метаисторическим пространством, в котором воплощается пафос одновременности разновременных этапов, диалог культурных эпох и стилей»³. В этой связи можно говорить об «энтелехии античности»⁴ в серебряном веке: культура достигает такого состояния, когда в ней возникает насущная потребность в усвоении и сохранении именно антич-

ного опыта — последний «становится органической составной частью усваивающей культуры, конкретизируется в ней и принимает форму, ею обусловленную...»⁵. «Аура» античности окрашивает весь период рубежа веков и предстает как органическая часть его культуры; античные сюжеты трактуются как общечеловеческие, а миф, придя на смену рационалистической парадигме знания, является формой переживания действительности.

Жанр античной трагедии, основанной на мифе, актуализируется в этот период во многом благодаря своей экстатической и очистительной функции. Пытаясь возродить греческий театр в его ритуальной форме, художники-символисты: Вяч. Иванов, А. Белый, Ф. Сологуб и др. — стремились преобразовать человека и его мир. Трагедия выступает в роли некоего метажанрового принципа литературы серебряного века, причем трагедия, понимаемая расширенно — как универсальная структура духовного опыта.

Выдвигая такую гипотезу, мы опираемся на работу А.В. Ахутина «Открытие сознания. Древнегреческая трагедия и философия»⁶, где он определяет содержание и сущность трагедии как «открытие сознания», представляющее из себя «глубинный и трудный экзистенциальный переворот»⁷: через него человек «приходит» к себе, открывает свое *бытие в сознании*. Состояние сознания, выраженное в мифе, характеризуется скрытостью и замкнутостью, оно радикально меняется только с появлением трагедии, ибо трагедия предполагает позицию отстраненного зрителя — позицию, внутренне присущую и драматургу, и актеру, и хору. Миф при этом становится творением, созданием. «Тотальное отстраняющее удивление»⁸, которое пробуждает в человеке трагедия, приводит, в свою очередь, к обновлению мировосприятия, к обнаружению новых уровней человеческого бытия. Причем мистерия «открытого сознания» возможна не только в античности, когда трагедия

демонстрирует «пробуждение от мифа», но может быть эксплицирована в другие эпохи, «в которые человек приходит в себя, обретает неповторимое лицо, обращенное к другим сущим и возможным лицам... <...>Каждой культуре соответствует также своя форма замкнутого или потенциального сознания»⁹. Иначе говоря, «открытое сознание» как структурное ядро и внутренняя форма античной трагедии позволяет каждому новому художнику последующих эпох, обратившемуся к этому жанру, сразу войти в ситуацию «глубинного экзистенциального переворота», совершающегося благодаря энергии сознания героя под взором соучаствующего в этом действе зрителя.

Используя эту точку зрения, можно сказать, что античная культура выступает для серебряного века одной из форм «замкнутого сознания», которую он переживает и преодолевает. Художники ренессансного периода жаждали преобразить не только искусство, но самую жизнь, делая из нее разыгранный на сцене сознания миф. Традиционно эти жизненно-преобразующие стремления художественного сознания эпохи символизма именуют теургическими, то есть созидающими из искусства и жизни некий единый художественный жизнемиф.

При этом миф в контексте размышлений символистов предстает как архетипическая универсальная форма сознания культуры, имея ввиду, что именно через посредство мифа искусство способно открываться в мир. Театр и сцена становятся «экспериментальной площадкой» для демонстрации теургической мощи нового искусства, а кроме того, театр дает уникальную возможность драматизации самого феномена «открытого сознания». Поэтому именно в трагедии отразилось «глубокое рефлексивное начало русской культуры XX века», о котором И.В. Кондаков пишет как о ведущей тенденции того времени¹⁰: его стремлении через смерть старых форм (не только в искусстве, но и в общественной жизни, в философии)

найти новую жизнь. Отсюда, форма античной трагедии воплощает идеальную метажанровую модель, через которую эпоха серебряного века оглядывалась на себя, отдаляясь от себя как от «сущего», чтобы предстать в предельно обнаженном, открытом бытию (и, следовательно, истинном) виде.

Общий принцип «открытия сознания» по-разному реализовался в античных трагедиях, которые на рубеже веков писали Вяч. Иванов и И. Анненский, В. Брюсов и Ф. Сологуб. В представлении Вяч. Иванова и его последователей трагедия — через воссоединение сцены и зала в едином переживании аффекта — позволяет преодолеть ограниченность личного, индивидуального и неизбежно эгоистического сознания, и этот феномен также относим к феномену «открытия сознания». В отличие от Вяч. Иванова, И. Анненский, используя в своих трагедиях музыкально-пластические композиции и «дионисийские пляски», эффекта выхода сознания за свои пределы достигал не столько воздействием на подсознание зрителя, сколько через «игру в чужое страдание»¹¹, когда «наше просветленное сознание может свободно, хотя и урывками, созерцать идеальный мир, т.е. ту таинственную комбинацию искусства и действительности, в которой заключается весь смысл человеческого существования»¹². При этом Анненский особо подчеркивал, что «сознание зрителя в театре не усыпляется, а напротив, возбуждается, обостряется, по мере того, как засыпают в нем инстинкты...»¹³. Четыре оригинальные трагедии Анненского на античные сюжеты «открывают» сознание зрителя, апеллируя, прежде всего, к духовному повседневному опыту, но осмысляемому автором не на бытовом, а на мифологическом уровне.

Античная тетралогия Анненского начинается трагедией «Меланиппа-философ». Ее сюжетом послужила история царицы Меланиппы, втайне от родных зачавшей и родившей от Посейдона двух сыновей, которые были унесены от мате-

ри, а затем найдены на пастбище ее отца — царя Эола. Младенцы, которых кормила корова, были приняты за демонов, и люди решили их сжечь. Несчастливая мать, обладавшая даром красноречия и мудростью, попыталась спасти детей своей пламенной речью, обличающей темноту и суеверие жителей Фессалии. Но защита не удалась, и Меланиппе пришлось открыть, что она мать этих божественных младенцев. Тогда детей вернули на луг, где их нашли, а Меланиппу ослепили и заключили в темницу.

Уже в этой первой, самой его классически-античной трагедии Анненский далек от древнегреческого образца, он осуществляет вольную интерпретацию мифа, индивидуализируя характер героини и показывая, что не только судьба делает героя, но и герой творит свою судьбу. На протяжении всей трагедии в Меланиппе борются уважение к обычаям, любовь к отцу и внутреннее неприятие устоявшихся норм как противоречащих истинной человечности. Тот крестный путь, который проходит героиня, в какой-то момент «поднимает» ее над законами предков, перекодирует ставшие привычными понятия о добре и зле, освобождая Меланиппу от законов необходимости:

... О бог, о чистый Разум!
Пусть кровь глаза моя запечатлела,
Пусть язвы сердце мне терзают... Ты
Не угасай во мне, эфир, и жребий
Свой не сменю на счастье темных душ...
(344)¹⁴.

Меланиппа, с самого начала трагедии отличавшаяся от окружающих ее лиц глубиной и сложностью внутреннего мира, в результате «склада событий» (выражение Аристотеля) своей судьбы «выходит» из себя — из замкнутости частной ин-

дивидуальности, и в конце трагедии предстает во всей обнаженности предельного сознания, которое противопоставлено здесь сознанию хоровому, закрытому и слившемуся с традицией. Она «не может уж на веру слабых душ без ужаса глядеть и омерзенья» (325). Среди окружающих ее лиц Меланиппа кажется единственной бодрствующей: выражение ее лица все время меняется, отражая тем самым ее живую и текучую душу. «Внутреннее волнение лихорадочно проступает только на бледных губах и расширенных зрачках» (304), «она будто спала с лица, но владеет собою вполне» (313): такая ремарка дается автором после сцены, где дети Меланиппы объявляются демонами. Дед же Меланиппы – главный идеолог морали «темных душ» – подобен автомату, «говорит ... точно в дремоте», «точно только что проснувшись смотрит перед собой мутными глазами» (313).

Позицию Меланиппы доводит до логического конца герой второй трагедии царь Иксион, убивший своего тестя и любовью к Гере демонстрирующий крайнее свободолобие и неподчинение власти Зевса. Собственное «Я» превышает в его сознании не только веками устоявшиеся обычаи, но и общечеловеческие законы. Дерзость его преступлений (убийство гостя — родного тестя и желание обладать Герой), не остановленная ни безумием, посланным Зевсом непокорному царю, ни бессмертием, дарованным ему в знак прощения греха убийства, делает Иксиона свободным от непреложности мироустройства и показывает торжество сознания человека, неподвластного даже богам..«Но для чего ж тогда // Вы волю в грудь мою вложили, боги? // Иль ветру я, или волне морской // Завидовать, избранник неба, должен?» (367) – пафос героев-бунтарей Достоевского слышится в этих речах Иксиона, своеволием и преступлением пытающегося достигнуть освобождения от «оков жизни». Мятежный царь сознательно отказывается от забвения своей вины и с трагическим спокойствием

принимает страшную, бесконечную пытку, придуманную Зевсом — « в...обруче волшебном... // Кататься по эфиру, раскаляясь // От быстрого круженья...»(411):

Ты ждешь моих проклятий...
Говорят,
Что человек, идя на казнь иль пытку,
Прощается и проклинаят.
Нет,
Вся из груди моей уж вышла злоба
(412).

Герои двух последних трагедий, Лаодамия и Фамира, занимают не столь активную бунтарскую позицию по отношению к жизни, но их уход от мира видимого является глубоко сознательным актом, внутренним вызовом макрокосму. Лаодамия — юная девушка, почти ребенок, не успевшая стать женой Иолая (который с брачного пира был призван в поход на Трою), узнав о гибели мужа, не смиряется со смертью и силой своей любви вызывает его из царства мертвых. Любовь и последующее за ней страдание, открывшее ей всю глубину теперь уже вечного одиночества (ибо Иолай приходит на свидание бесплотной тенью и обнаруживает тем самым невозможность их соединения), помогают Лаодамии «сбыться» как человеку, т.е. достигнуть подлинного «открытия сознания», дойти, как говорит философ, «до точки, в которой привычное движение мира останавливается, и открывается некое вертикальное измерение»¹⁵.

Герой последней пьесы — сатировой драмы — кифаред Фамира свою истинную реальность, дарующую «безраздельное счастье», переживает во время игры музы Евтерпы (ее вызывает на состязание его мать — нимфа Агриопэ, желая этим завоевать любовь оставленного ею много лет назад сына). Состояние, пе-

режитое Фамирой в момент музыки Евтерпы, подобно дионисийскому экстазу, описываемому современным феноменологом В. Подорогой как «всеединое становление одного во всем и всего в одном»¹⁶. Кифареду открывается невидимая связь всего сущего, его слух и зрение трансформируются в новый орган чувств, в котором формы озвучены, а звуки оформлены:

Я на закат смотрел, как розы там
Небесный путь засыпали. А ноты
Со струн ее кифары на стезю
Вздыхались и дымились... Это были
Не вы и вы – не знаю, но грубей
Была б и тень.....

.....
Не объясню я, что со мною было:
Глядел ли я иль слушал? Облака ль
Там надо мной звучали, или струны
Рождали в небе формы, а закат
Был только нежной гаммой?..

(522-523).

Сам Фамира ощущает свое состояние как просветленное: «Все чем я жил, что думал, осмыслилось...» (524). Приведем еще одно высказывание философа. «Подлинная реальность переживания», по словам Подороги, «освобождает нас от тела как материально-биологического субстрата, в ... мгновение сильного переживания делая такое тело бесполезным, «опустошенным», и мы оказываемся в другой реальности, реальности внетелесных (внеорганических) состояний, возможно более высокой и бесконечно более значимой для нас, чем та реальность, которую мы называем реальностью «моего тела»»¹⁷. Именно этот драматический процесс внутреннего преобразования испытывает кифарэд Анненского.

Но применительно к Фамире вряд ли можно говорить об «открытии сознания» в том значении, в каком этот феномен предстает перед нами в древней трагедии. Духовные поиски героя и его устремленность к преодолению ограниченности физической реальности действительно «открывают» сознание Фамиры, но они же губят его – ведь кифаред утрачивает и трансцендентную реальность, свою воплощенную в музыке Евтерпы мечту, и в то же время становится неспособным жить и творить в земном, воплощенном мире, на который он теперь безысходно обречен:

Иль это уж не пальцы больше, или
Под пальцами не струны? Разбуди
Меня, старик... Игрушек нам не надо...
О, возврати мне сердце, — так не шутят...
Я ничего не помню, что играл

(526).

В результате «открытия сознания» в последней трагедии Анненского не только не обнаруживаются и не оправдываются некие онтологические основы бытия, как это было в античности, но наоборот, мир рушится под взглядом всезнающего героя – обманом оборачиваются и земля, и небо.

Во всех четырех трагедиях Анненского, также как в древней трагедии, изображение процесса достижения человеком подлинной зрелости посредством «космической и божественной педагогики»¹⁸ является сутью драматургического конфликта. Однако от пьесы к пьесе происходит «деформация» классического канона, обусловленная, по словам самого Анненского, тем, что «душа современного человека» «столь же несоизмерима классической древности, сколь жадно ищет тусклых лучей, завещанных нам античной красотой»¹⁹. Раз и навсегда данный ответ уже не удовлетворяет раздвоенное и скепти-

ческое сознание человека рубежа веков, он жаждет прикоснуться к первоосновам бытия, которые Анненский исследует в каждой из своих трагедий. Причем, если рассматривать три античные трагедии и одну сатирову драму Анненского как единый художественный текст, то в них прослеживается общий метасюжет, представляющий историю прохождения человеческого сознанием, стремящимся к выходу за собственные пределы, через разные принципы мироосвоения.

В первой трагедии Анненский показывает освобождение сознания из-под власти традиций, ритуала, закона, но радость Меланиппы от ощущения силы и безграничной свободы перед «счастьем темных душ» («И чтобы жить, обманов и надежд не надо ей» – 344) оказывается призраком — она обращается страдающей гордыней Иксиона, ищущего «последних истин», но похожего на богов лишь дарованным ему бессмертием. Своеволие еще больше закрепощает его, преступив все человеческие законы, он в конце трагедии Человек более, чем кто-либо из героев («с божества, но неудачный слепок» – 369). Лаодамия прорывается за рамки ограниченной реальности благодаря силе своего чувства, но мир, сотворенный ее желанием, тоже только призрак и ведет героиню к безумию. «Мечты золотая игла» (473) становится спасением Лаодамии: статуя ее умершего мужа Протесилая, с которой героиня играет «точно с куклой, но тихо и серьезно, как больной иль матерью оставленный ребенок» (438), появляется как олицетворение сознательного ухода Лаодамии, лишенной «истинных радостей», в мир иллюзии – «радостей ложных». «Мечту» Лаодамия выбирает от безысходности, этому «больному ребенку» нужны тепло и сострадание, «безумство» же ее жизни и смерти «прославят» только «поэты» (473) – для нее оно безблагодатно.

Герой сатировой драмы Фамира ищет в искусстве не забвения, а той красоты, которую он смутно ощущает в мире и которая для него является единственной реальностью. Он

почти свободен от «власти вещей» и «спрятал сердце» (497). Однако искусство Евтерпы, давшее ему ощущение «внетелесной реальности», делает его несчастнейшим из людей, потому что открывает ему бесконечную удаленность друг от друга идеального и реального миров, ужасая пониманием того, что «только человек является их высоко-юмористическим (в философском смысле) и логически непримиримым соединением»²⁰.

Уплативший все долги, оглохший и ослепленный, Фамира просит у богов тепла, материнской и отцовской любви, то есть возвращается к тому, чего бежал. Но насмешливые боги превратили его мать в птицу, а отец «умер от собственной руки» (539) и бродит теперь «холоден и бессилен» (539). Фамира остается один на один со своей болью – в утешении ему отказано:

Благословенны боги, что хранят
Сознание нам и в муках.
Но паук
Забвения на прошлом... он добрее
(540).

Опыт, который приобретает сознание в результате бескомпромиссного взглядывания в жизнь, в стремлении осуществиться в ней, глубоко трагичен. Мир – это иллюзия и обман, в нем нет ничего неизменного, а то истинное, чего жаждет душа, оторвано от земли и невоплотимо на ней. Пространства, открываемые сознанием, множатся, перетекают одно в другое, и то, что казалось непреходящей ценностью в освоенном и преодоленном, привычном мире, оборачивается иллюзией в том бытии, куда попадает герой в результате переживания «момента истины». Измученные души Меланиппы, Иксиона, Лаодамии и Фамиры жаждут утешения, потому что путь

«открытия сознания» невероятно тяжел и лишает человека всякой внешней опоры. Плата за стремление находиться в сознании, т.е. быть только в себе, огромна, и неуклонность желания автора открыть «последние истины» осложняется сомнением в оправданности такой цены. Здесь Анненский солидаризируется с мыслью Силена из античной легенды, пересказанной Ф. Ницше в «Рождении трагедии из духа музыки», — о благодатности для смертного «покрывала Майи», накинутаго над бездной мира, и о невыносимости истины, которую человек в безумстве своей гордыни пытается разгадать^{2 1}. Но, несмотря на страдания, которые претерпевают герои, трагедии Анненского демонстрируют мужание человеческого сознания, приходящего к своему началу, и высвечивают лишённые призрачности подлинные человеческие ценности, которые и позволяют Человеку быть собой, не сливаясь со своим существованием.

Анненский создает обобщенный образ Человека, ибо, при всем своеобразии каждого характера, главной чертой героя становится следование собственной судьбе, узнавание которой и ведет к открытию сознания. Но герои объединены не только общим переживанием «момента истины», но и общими человеческими качествами, которые, существуя как скрытые возможности в одном характере, проявляются (а иногда оборачиваются своей противоположностью) в другом. Каждый следующий герой у Анненского дополняет и завершает лик предыдущего, являясь одновременно его двойником и «половинкой», без которой образ не целен. Мужская и женская ипостаси героев суть кажущиеся подлинными личины цельной человеческой души, не имеющей пола.

Так, гордость сознания, освобожденного от пут традиции и морали, присущая Меланиппе, в трагедии «Царь Иксион» обобщается безграничным своеволием главного героя Иксиона. Лаодамия, вызвавшая своей любовью из царства мертвых

погибшего мужа, но не выдержавшая последствий этого свидания, продолжает тему «Царя Иксиона», где бунтарство главного героя связано с безмерностью его страсти, неумением ограничивать свои желания (в этом своем качестве он является полной противоположностью Меланиппы, одна из главных черт которой – постоянные саморефлексия и контроль). Лаодамия, как и Иксион, способна полностью отдаваться чувству, жить только им, но в ее случае чувство законно, долговременно и чисто, а у мятежного царя любовь к Гере спонтанна, преступна и безудержно-страстна. Кроме того, характеры Иксиона и Лаодамии являются антиномичными: если она – прежде всего жертва («как черная овца, она в костер за мужем прыгнула» – 472), «агнец божий», то он – богоборец, палач, берущий на себя право казнить и миловать.

Герой последней пьесы Фамира по характеру близок Лаодамии: кроток, углублен в себя, ищет утешения в искусстве, но если Лаодамия живет только сердцем и любовью, то кифарэд – безлюбый, он созерцатель и «эфемер». По некоей холодности отношения к миру он сопоставим с Меланиппой, которая пытается рационально осмыслить жизнь, дать всему имя, в то время как Иксион и Лаодамия – герои «теплые», сжигающие себя чувствами (не случайно Лаодамия гибнет в огне, а пытка Иксиона – кататься в раскаленном лучами Гелия эфире).

Процесс «открытия сознания» прослеживается не только на сюжетно-образном уровне пьес, но и на уровне мотивов, где двойственность в трактовке Анненским основного конфликта трагедий разрешается через ряды мифологических оппозиций, соответствующих замкнутому сознанию, и через систему мотивов, представляющих открытое сознание. Идея эфемерности бытия воплощается в мифологических оппозициях, отражающих в поэтической онтологии трагедий Анненского потенциальное, еще не пришедшее в себя сознание, сознание,

«захваченное» миром. Центральным полюсом этих смысловых рядов является дихотомия *солнце — тьма*, включающая в себя комплементарно с этой антиномией связанные оппозиции *день — ночь, солнечный свет — лунный свет*. Семантическое значение этих оппозиционных мотивов, обнаруживающих архетипические корни, имеет тенденцию к взаимной смысловой инверсии, с помощью которой реализуется вся комплексная семантика мифологем. Так, *солнце* в трагедиях Анненского несет с собой не только просветление, уничтожение тьмы и соответствует состоянию открытого сознания, но и своим ослепительным светом обнаруживает суть вещей, часто невыносимую для человека: к вечному солнцу Олимпа стремится гордый Иксион, однако «иглы» солнца «колют» его безумную душу; Лаодамия молится солнцу как светлой силе, способной уберечь ее от несчастья, но спустя немного времени горько восклицает: «О, светило жестокое и жаркое! Зачем / Мои мечты ты топишь, словно крылья // Надменного царя?..» (440); Меланиппа и Фамира слепнут, пройдя полдень своей трагедии.

Инверсионные образы *тьмы, ночи, лунного света* в рассмотренных оппозициях также амбивалентны. Эти мотивы, с одной стороны, олицетворяют смерть и холод загробного мира, пугающий и противный человеческой природе, не случайно они метонимически связаны с образом *тени* как превращением тела в свою противоположность. *Тень* в мифологии Анненского — это образ подмены реальности, чреватой для человека безумием. Лаодамия говорит, предчувствуя гибельность своего свидания с Протесилаем: «О тени, я... звала вас... а теперь // Мне страшно вас увидеть...» (445). Царь Иолай, погибнув, изменяет имя — становится Протесилаем, тем самым знаменуя свой уход в мир теней (Лаодамия: «Протесилай... а кто ж // Жене отдаст... отчизне... Иолая?» — 431). Отец Фамира царь Филаммон, став-

ший призраком и появляющийся в самой мрачной – «беле-соватой» — сцене трагедии, говорит на таком языке, который без переводчика (сатира с голубой ленточкой, ходившего когда-то «за толпой...теней» — 534) не понимают живущие на Земле (речь Филамона предельно прозаична и по форме, и по сниженно-жуткому содержанию). Реальность страшна, но жизнь вне ее еще ужаснее:

Черви.. на ногах
Людей... как пауки, и медленны, и серы
Во всех углах. И серый дом...И ночь...
И ночь вокруг, как день без солнца... Губы
Беззвучные... Шаги как шорох
(«Лаодамия», 455).

С другой стороны, кроме холода и кошмара царства Аида, *ночь и темнота* несут отдохновение и забвение: *ночь* «тихая» («Меланиппа-философ», 344), она «покоит» измученную безумием душу Иксиона, Лаодамия считает *ночь* «добрее» дня (и «жизни», потому что эти понятия равнозначны для нее — см. «Лаодамия», 457). Однако в центральном своем значении *ночь* в трагедиях Анненского, прежде всего, пугающа и неверна, как луна.

Внутренне антиномичный мотив *сна* — *яви* продолжает и конкретизирует разрастающийся семантический ряд, соответствующий замкнутому сознанию. *Сон* — «нежный бог» (438), «целитель» (439) в «Лаодамии», но именно он обманывает главную героиню, внушая мечту, которая разбивает ей сердце. В «Царе Иксионе» *сон* метонимически связывается с забвением («из даров слаще нет и отрадней забвенья» — 387) и безумием (персонифицированным в этой трагедии богиней Лиссой, которая милосерднее божественной милости). Фамира же, сначала «бессонный», в конце трагедии жаждет только сна,

которого его лишают. Положительная семантика мотива *сна*, врачующего больное сознание, осложняется обманной стороной этого состояния, часто уводящего в темный мир – мир нечеловеческий. Мотив *сна* встречается также в контексте жизни как сна и смерти как сна, объединенных идеей нереальности всего происходящего с человеком, который лишь блуждает в лабиринтах собственного сознания, порождая мир, *кажущийся* ему объективным. Душе необходим сон, чтобы жить, однако только тогда, когда человек осознает обманную, сновидческую природу бытия, его охватывает ужас от лжи, обволакивающей жизнь: «Пламя бреда сменить холодной ложью... // Тихий гроб – неугасимой пыткой» («Царь Иксион», 392).

Семантикой обмана наполнены в трагедиях мотивы *тумана / дымки / облаков*, входящие в оппозицию с мотивом *солнца*. *Облака* (и их варианты – *тучи, дымка, туман*) являются в структуре художественного сознания Анненского знаком желаний и чувств, которые этими желаниями порождаются; прежде всего, это чувство боли, воспринимаемое героями как проявление слабости духа. Облака связаны с дождем так же, как боль со слезами: «... Я хотела гордый ум туманом слез окутать... // Но стыдно мне этого желания...» («Меланиппа», 323); «И точно туча, сердце у меня от капель слез разбухло и чернеет» («Лаодамия», 441); «Тумана нет на сердце, — и в глазах // Уж не родятся елезы... Я ребенком // Заснул... Гляди – старик перед тобою» («Царь Иксион», 363).

Рассмотренные мифологические оппозиции, восходящие к антиномии *солнце — тьма*, связаны с сознанием, не преодолевшим еще власть мира, сознанием страдающим, но не обнаружившим пока свое бытие. Эти мифологемы противопоставлены пространству «открытого сознания», где архитепические символы строятся уже не оппозиционными парами, а образуют замкнутую, семантически однозначную

цепочку, звенья которой – мифологемы *птицы* – *дети* – *творчество* как человеческая *игра* – *статуя* – *белый камень*.

Мотив *птицы*, связанный в древних мифологиях с идеей души, освобожденной от оков тела, осложняется в двух последних трагедиях Анненского мотивом *матери и ребенка*. Лаодамия, несущая в себе ярко выраженное материнское начало и в то же время называемая «больным иль матерью оставленным»(438) ребенком, уподобляется на протяжении всей пьесы *птице* – чистой и святой душе. Нимфа из «Фамиры-кифарэда» превращается волею богов в *птицу* — «птенчика», освобождаясь тем самым от своего женского, телесного начала и становясь только матерью, т.е. существом, в понимании автора преодолевшем чувственность и олицетворяющим бескорыстную, жертвенную любовь.

Мотив *птицы* связан и с мотивом *мечты, свободы и игры*, в которой забываются герои, уходя от обмана жизни: эта связь проявленно возникает в «Лаодамии», где на картине, сотканной главной героиней «И звезды, и луна, // И челноки какие-то, птицы // На парусах...» (422); мир ее мечты-игры – «тихий берег за тьмой и светом» (442). Мотив *игры* есть и в других трагедиях: для Меланиппы игра – это философия, «мудрые ... в ученье, в систему уложенные слова»(324), для Иксиона – вечное соперничество с Зевсом, богоборчество. Фамира играет на кифаре, в этом вся его жизнь. *Игра* является обобщающим символом человеческой жизни вообще, которой играют боги и которая для них не серьезнее, чем игра ребенка: «Свободны боги, // И этот мир для нас – // Раскрытая страница книги, только...» («Лаодамия», 452). *Божественная игра* трагична для человека, и Анненский не может смириться с ее жестокостью: «Действительно, что же такое призраки Елены, как не проявление искусства богов, т.е. той своеобразной игры, на которую люди должны были отвечать подлинными страстями, надеждой, трудами и мукой»²².

Человеческие же игры в трагедиях трогательны и утешительны для больной души, они – проявление творчества в человеке, и искусство – музыка, скульптура, поэзия – это тоже игра. Мотив *искусства* актуализируется в «Лаодамии» через мотив *статуи*, которая, по мнению американского исследователя Т. Венцлова, «играет основополагающую роль в структуре личного мифа Анненского»²³. Продолжая размышления Венцлова о роли *тени* и *статуи* в творчестве Анненского, можно заметить, что *тень*, олицетворяющая подмену, обман и являющаяся знаком смерти, противостоит *статуе*, материальная проявленность которой исключает обман. *Статуя* закончена и совершенна, как совершенны боги в трагедиях Анненского: Гера, Гермес, Евтерпа. Ее жизнь прекрасна и самодостаточна (даже Акаст, сжигающий статую Протесилая, говорит, любуясь ею: «Что за вид чудесный!» — 468), но скрыта от человека, а потому загадочна. В письме к А.В. Бородиной от 25 июня 1906 г. Анненский говорил о скульптуре как искусстве, где «поэзия ... высказывается гораздо скромнее, но часто интимнее и глубже, чем в словах»²⁴.

В «Фамире-кифарэде» мифологема *статуи* включается в контекст мотива (и, соответственно, мифологемы) *белого камня*, который для главного героя воплощает идею совершенства:

...Иная, лучше нашей,
У камней жизнь. Они живут...
Глубоким созерцаьем...
(«Фамира-кифаред», 505).

Камни для Фамиры – существа высшего порядка в отличие от человека – «мешка с нагретой кровью»(505). *Камень* в мифологиях являет связь между прошлым и будущим. Камень у Анненского – это, прежде всего, памятник, он осуществляет

связь времен и символизирует победу над преходящестью и забвением; не случайно камни у Анненского – «белые» (как статуи) или «седые» (т.е. мудрые). (Ср. у Ахматовой, продолжившей символику камня Анненского: «Как *белый камень* в глубине колодца, / Лежит во мне одно воспоминанье...»). В мифологическом словаре указывается также на связь в мифах некоторых народов образов *птицы* и *камня*, являющихся потомством *луны* и *солнца* и превращающихся, соответственно, в *мужчину* и *женщину*. Нам думается, что в своих пьесах Анненский реконструировал эти смыслы указанных мифологем: архитепическая драма разлуки и соединения **анимы** и **анимуса**, **Психеи** и **Диониса** подспудно присутствует в двух последних трагедиях. Однако полярная природа женского и мужского начал, несмотря на то, что и *птица*, и *камень* являются в фольклорных представлениях (и в личной мифе Анненского) пограничными существами, делает невозможным чаемое слияние: Лаодамия-*птица* пытается вдохнуть жизнь сначала в *тень* (заместитель *статуи*, ее оборотная сторона), а затем и в саму статую Протесилая. Нимфа, ставшая *птенчиком*, и Фамира, выколовший себе шпилькой глаза, недвижимый и в своей слепоте подобный мраморному богу (*статуи* богов на гробницах людей спят, «устремив в пустые небеса / Свои глаза, пустые тоже...»). — «Фамира-кифаред», 489), являют в конце трагедии ужасающую и жалкую картину воплощенной «гармонии» двух начал.

Мотивы, достигающие до мифологем, в трагедиях Анненского завершают и оформляют текучий и смутный мир внутреннего «я», который непонятен сам себе. Именно миф открывает нечто незыблемое и истинное в вечно меняющемся мире, внешнем и внутреннем. Для художественного сознания Анненского это красота и, одновременно, боль бытия, переживание которых объединяет всех живущих на Земле. Эти понятия включают в себя и ощущение жизни

как божественной игры, и человеческое творчество, преобразующее «холод бытия», и загадку мира, так и не разгаданную стремящимся осознать себя до конца сознанием. Завершенные же и оформленные символы, отражающие мир приходящего в себя сознания, увековечивают своей проявленностью «я» мыслящее, которое есть единственное подлинное «я» человека.

Трагедия Анненского, также как античная трагедия, демонстрирует «приход» человека в сознание, который совершается, по словам Ахутина, «усилием выхода из «я» хорошо мной освоенного ... мало того – усилием выхода из мира, обжитого и освоенного этим «я» в качестве своего, но существующего во всей его самобытности, от века данности и богом устроенности»^{2 5}. Однако «вековечное основание человеческого и космического бытия»^{2 6}, открывающееся трагическому герою греческой трагедии, оказывается лишь очередной иллюзией в мире Анненского. *Подлинное* же в кажущемся сплошным обманом бытии – не невыразимая красота музыки Евтерпы и не холодная безжизненность рукотворной статуи, а их земная, пусть быстротечная, как жизнь бабочки, соединенность. Изначальное несовершенство бытия и человека хотя бы отчасти восполняют прекрасные своей искренностью чувства, проявляемые героями Анненского и рассматриваемые автором как эстетические категории (эти чувства настолько ценны, что даже боги «питаются» ими), а также весь мир, который «веет ... кружится, и горит, и красками играет» («Фамира-кифаред», 525) – словом, живет. Эстетизм и созерцательность в восприятии мира соединяются в структуре художественного сознания Анненского с глубоким состраданием к жизни каждого существа, которая в своей отдельности всегда трагична.

Синкретизм языка трагедий Анненского – сочетание собственно драматургических приемов с элементами музыки и пластики, а также ремарки, чрезвычайно тонко отражающие

цвет, звук и запах создаваемой им картины мира, — усиливают лирическое начало произведений. Они обращены к душе зрителя и ассоциативно поворачивают человека к собственному жизненному опыту, недаром в основе всех четырех сюжетов лежат вечные, близкие любому человеку темы и чувства, с ними связанные: любовь к детям, страсть, страдание, потеря любимого человека, безответная любовь. Сам Анненский, рассуждая в предисловии к пьесам Еврипида о вечном значении античной трагедии, указывал на «отраженный» в ней «свет» «грандиозной трагедии человеческой жизни»²⁷. Собственно же древнегреческий миф призван был, по его мнению, придать вневременной характер творимой на сцене трагедии, накинуть «свою тонкую сеть на текущую жизнь и исторические события»²⁸ и уже в ином временном контексте воспроизвести жизнь в ее внутренней связанности.

Однако, в отличие от лирики, где поэт также стремился мифологизировать духовный опыт личности²⁹, его трагедии более последовательно и неуклонно «открывают» сознание человека, что находит отражение и в их структуре. Зыбкость и антиномичность стихов, не требующих по своей природе окончательных выводов, оформляясь в трагедии, приобретают некую статуарность и завершенность. В книге «Пушкинская традиция в русской поэзии первой половины XX века» В.В. Мусатов связывает троичную структуру композиции «Кипарисового ларца» с бессознательным использованием поэтом серебряного века православного принципа триединства, когда разделенные Я и Ты сливаются через «жизнь, взятую в ее бытийственной полноте и внутренне объединенную через любовь»³⁰.

По нашему мнению, текучесть и гармоничная завершенность семантики числа «3», лежащего в основе троичной композиции «Кипарисового ларца», действительно противостоят тетралогической структуре трагедии. К.Г. Юнг в работе «По-

пытка психологического истолкования догмата о Троице» пишет о том, что платоновская триада, а затем и христианская Троица передают лишь часть картины мира, отрывая светлую половину, соответствующую миру духа (Отец — Сын — Святой Дух) от четвертого начала — «темной тяжести земли»: «Без четвертого ... нет реальности, какой мы ее знаем. Нет даже и смысла Троицы, потому что умопостижаемое обладает каким-то смыслом лишь в том случае, если соотносится с потенциальной или актуальной реальностью»³¹. Нам думается, что Анненский интуитивно выстроил свою онтологическую трагедию из четырех пьес, желая через архетип четверицы передать целостность мира, где темное и светлое начала, являющиеся проявлением Единого в физической реальности, должны быть преодолены в Духе, т.е. таком состоянии сознания, при котором «жизнь создается как моими действиями сбывшееся бытие всегда бывшей судьбы»³².

Желание взглянуть на мир без «тумана слез» от боли, которую он так остро ощущал во всем творении, — вот что движет Анненским-трагиком. Его герои претерпевают ужасную пытку, потому что, стремясь приблизиться к собственной целостности, они «взваливают на свои плечи мир во всей его реальности»³³. И хотя просветление, венчающее античную трагедию, доступно героям Анненского лишь на мгновение (заметьте, что Ахутин считает примирение и гармоничный миропорядок в конце древней трагедии также мнимыми, т.к. «озаданность бытием ... будет всегда царить в бытии человека»³⁴), их жизнь показана как Путь к себе, как переход к иному и высшему состоянию сознания.

В этом контексте Человек и Человеческое приобретают идеально-героическое звучание. Все «сила, красота, слава и несчастья»³⁵ человека, двойственного по своей природе существа, сосредоточились и запечатлелись в трагедии Анненского, сделав ее самую прекрасным памятником человеческому сознанию.

Примечания

1 Бердяев Н. Русский духовный ренессанс начала XX века и журнал «Путь» (К десятилетию «Пути») // Н. Бердяев о русской философии: В 2 ч. Ч. 2. Свердловск: изд-во Урал. ун-та, 1991. С. 217-235.

2 Кондаков И. В. Введение в историю русской культуры (теоретический очерк). М.: «Наука», 1997. С. 152-172.

3 Неоклассицизм // Культурология. XX век: Словарь. СПб.: «Университетская книга», 1997. С. 309.

4 «Энтелехия» – от греч.: направление, цель, букв. «обретение (себя) через самовоплощение внутри заложенной цели»; осуществленность бытия. См.: Культурология. XX век: Словарь. С. 561. Этот термин активно употребляет О.Ю. Иванова, см.: Иванова О.Ю. Античность как энтелехия культуры серебряного века // Автореф. дис. ... канд. культурологии. М., 1999.

5 Энтелехия // Культурология. XX век: Словарь. С. 562-563.

6 См.: Ахутин А. В. Тяжба о бытии. М.: «Русское феноменологическое об-во», 1997. С. 117-161.

7 Там же. С. 118.

8 Там же. С. 138.

9 Там же. С. 118.

10 Кондаков И. В. Указ. соч. С. 157.

11 Анненский И. Ф. Трагическая Медея // Еврипид. Театр Еврипида: В 3 т. СПб.: «Просвещение», 1906. Т.1. С. 212.

12 Там же. С. 221.

13 Там же. С. 212.

14 Трагедии И. Ф. Анненского цит. по изд.: Анненский И. Ф. Стихотворения и трагедии. Л.: «Сов. писатель», 1990, с указанием в тексте в скобках номера страницы.

15 Ахутин А. В. Указ. соч. С. 153.

16 Подорога В. Феноменология тела. М.: «Ad marginem», 1995. С. 61.

17 Там же. С. 66.

18 Ахутин А. В. Указ. соч. С. 152.

19 Анненский И. Ф. Меланиппа-философ. Вместо предисловия // Анненский И. Ф. Стихотворения и трагедии. Л.: «Сов. писатель», 1990. С. 290.

20 Анненский И. Ф. Художественный идеализм Гоголя // Анненский И. Ф. Книги отражений. М., 1979. С. 217.

21 См.: Ницше Ф. Рождение трагедии, или эллинизм и пессимизм // Ницше и русская религиозная философия: В 2 т. Минск: «Алкиона Прицельс», 1994. Т.2. С. 71-72.

22 Анненский И. Ф. Предисловие // Еврипид. Театр Еврипида: В 3 т. Т.2. С. 240.

- 23 Венцлова Т. Тень и статуя. К сопоставительному анализу творчества Федора Сологуба и Иннокентия Анненского // И. Анненский и русская культура XX века: Сб. науч. трудов. СПб.: «Музей А. Ахматовой в Фонтанном Доме», 1996. С.55-66.
- 24 Анненский И.Ф. Книги отражений. С. 446.
- 25 Ахутин А.В. Указ. соч. С. 153.
- 26 Там же. С. 159.
- 27 Анненский И. Ф. Предисловие // Еврипид. Театр Еврипида: В 3 т. Т. 1. С.20.
- 28 Там же. С. 26.
- 29 См. об этом: Козубовская Г.П. И. Анненский: между мифом и театром. Поэтика сцелений и отражений. // Проблема мифологизма в русской поэзии конца XIX—начала XX вв.: Монография. Барнаул: Барнаулский гос. ун-т, 1995.
- 30 Мусатов В.В. Пушкинская традиция в русской поэзии первой половины XX века. М.: Российский гуманитарный ун-т, 1998. С. 239.
- 31 Юнг К.Г. Попытка психологического истолкования догмата о Троице // Юнг К.Г. Ответ Иову. М.: «Канон», 1995. С. 93.
- 32 Ахутин А.В. Указ. соч. С. 129.
- 33 Юнг К.Г. Указ. соч. С. 82.
- 34 Ахутин А.В. Указ. соч. 160.
- 35 Анненский И.Ф. Предисловие // Еврипид. Театр Еврипида: В 3 т. Т.1. С. 25.